

# Dos dibujos de arquitectura de Francisco de Goya, pintor

Carlos Sambricio

¿Por qué no conocemos, en la arquitectura española de la Razón, imágenes arquitectónicas de potencia similar a las ideadas por el pintor Francisco de Goya? De éste sólo dos pequeños dibujos, ambos concibiendo una pirámide como imagen principal, han llegado hasta nosotros: el primero de ellos representa el alzado de una construcción que, por su escala y proporciones, va más allá del pequeño túmulo funerario que Moreno Villa y Chueca Goitia quisieron ver en su momento. Hay un grupo de siete u ocho personas, situado a la derecha de la entrada —apiñadas y en actitud doliente—, y esta pequeña referencia puede servirnos de pauta para comprender, desde la escala humana, no sólo las dimensiones, sino también el sentido del monumento.

De planta cuadrada —y con poco más de treinta y dos metros de lado, según podemos deducir—, el alzado refleja cómo el edificio se divide en dos partes bien distintas: la primera corresponde al cuerpo bajo que adquiere —como luego veremos— un sentido funcional y en torno al cual gira el uso del edificio; la segunda —la pirámide escalonada visible desde el exterior— tiene intención simbólica y testimonia el sentido sagrado del edificio, concebido sin duda como *Templo de la muerte* o como *Lugar de la memoria*.

El cuerpo inferior del monumento se configura como un gigantesco zócalo de casi cinco metros de altura, con cuatro accesos (uno por cada lado) situados en los ejes del cuadrado y cada uno de ellos enmarcados por seis grandes ventanas que rasgan, con ritmo un tanto reiterado, el zócalo. En estas grandes aberturas no aparecen llamadas a los órdenes clásicos ni existen citas a proporciones canónicas; por el contrario, el muro se trata de manera heterodoxa —desde la referencia clásica—, puesto que el dintel de la ventana llega precisamente a la línea del hipotético cimacio de la pilastra, con lo que el dintel citado se forma con el arquivado de la potente cornisa; en segundo

lugar los ventanales situados a ambos lados de la puerta de entrada sugieren una circulación perimetral interior paralela a los muros de fachada, de manera que podemos concebir la hipótesis de la existencia de un espacio central —sin duda la gran sala del templo— que se encontraría en el centro del cuadrado, en el lugar donde se cortan los ejes.

Es en la parte superior del dibujo donde Goya introduce la componente simbólica (la interpretación funeraria se ve confirmada por el citado grupo de dolientes) al organizar la pirámide escalonada. Si observamos detenidamente el diseño podremos ver cómo, en primer lugar, en realidad la pirámide no se asienta sobre todo el cuerpo bajo, sino que únicamente lo hace sobre una parte del mismo: es decir, retranqueada respecto de la cornisa, únicamente sacralizada una parte del espacio interior; y resulta evidente que es este espacio el que corresponde, en la planta baja, a la antes citada sala central.

Existe la intención de diferenciar este espacio del resto del edificio y por ello podemos imaginar que, tal como ocurre en numerosos proyectos de la época, la sala central podría encontrarse cubierta por una gran bóveda, y puesto que la pirámide escalonada tiene como función enfatizar la presencia del elemento central, el acceso al exterior de la pirámide no sólo se obvia —entendiéndose por tanto que ésta es inaccesible—, sino que además los escalones tienen una desmedida contrahuella, reflejo de su intención de disuadir sobre la idea de ascender al vértice desde el exterior. Pero, además, un pequeño gesto en el dibujo especifica cuál es el espacio propiamente sagrado y cuál es la zona correspondiente a accesos y servicios.

Al seguir observando el dibujo vemos cómo sobre la gran cornisa del cuerpo bajo, y sirviendo de base a la pirámide, aparece un gran basamento —de casi metro y medio de altura— sobre el cual se asienta la pirámide. Podríamos razonar, a su vista,

sobre su inutilidad compositiva puesto que en lógica la pirámide alcanzaría a sustentarse directamente sobre la cornisa del cuerpo inferior; pero, en mi opinión, la justificación de este basamento es doble: en primer lugar sirve para connotar en el alzado como —al existir cuatro rampas iguales y perfectamente visibles— las cuatro fachadas del monumento son idénticas, no existiendo entonces una jerarquía entre ejes. Dicho de otra manera: al situar la pirámide sobre el basamento y dotar a éste de cuatro escaleras de acceso iguales, refleja cómo el monumento no se ha concebido desde una valoración urbana, puesto que, para su autor, cualquier perspectiva cumple idéntica función. Templo quizá de la muerte, monumento destinado a la memoria o al recuerdo, que éste se supeditase al trazado urbano significaría supeditar la idea de razón a los condicionantes de un trazado.

Otro aspecto que refleja la importancia dada al basamento radica en cómo se organizan y disponen las escalinatas de acceso: sobre el eje de la entrada, se advierte cómo el peso que soporta el basamento —el suyo, propio y el de la pirámide— necesariamente carga sobre la estructura existente en el cuerpo inferior, de manera que ahora ya podemos intuir el esquema, en planta, del cuerpo bajo. Los ejes del cuadrado que configura la planta baja organizan una sala central (ignoramos si cuadrada o circular, aunque, a la vista de los proyectos de la época, parece razonable sospechar que tuviese esta última forma) de casi 16 metros de lado —o diámetro—, lo que corresponde precisamente al largo del basamento exterior. Cabe la posibilidad, como en tantas ideas del momento, que para acceder a la sala central fuese necesario bajar unos pequeños escalones, quedando el plano de ésta por debajo del nivel del suelo; en este caso la sala central podría estar cubierta por una semiesfera, lográndose la iluminación cenital a través del luneto que —quizá— se corresponde con el vértice truncado de la

pirámide, y de este modo podríamos explicar por qué en el dibujo aparece el volumen superior con forma de tronco de pirámide.

Es evidente que el diseño encierra una intención arquitectónica, una voluntad de ser llevado a la práctica, que deja atrás a muchas de las composiciones realizadas en los «premios» de la Academia de San Fernando. Lejos de la megalomanía y de la irrealidad existentes en tantos proyectos, sorprende ver cómo las proporciones con las que el pensamiento se desarrolla se encuentran a caballo entre las escalas fantásticas utilizadas por los alumnos de la Academia y esos pequeños «gestos» que algunos arquitectos realizan en estos años. Frente a ambos esquemas Goya propone un *Templo a la memoria* que tiene casi treinta y dos metros de largo por más de diez de alto, en el cual resulta evidente la intención de reflejar al exterior el carácter sagrado del edificio.

¿Monumento a las víctimas del 2 de Mayo, como comentó en su día don Fernando Chueca? Yo no sabría decirlo, pero es indudable que la referencia erudita existente en el proyecto necesariamente le llega a Goya a través de alguno de sus amigos arquitectos, sabiendo éste recoger la idea de un modelo formal que, en esos momentos, refleja las preocupaciones e intereses de la arquitectura. Quizá la información llegase a través de Pedro Arnal —a quien frecuentó no sólo en la Academia de San Fernando, sino también en Sanlúcar de Barrameda, cuando ambos trabajan para la duquesa de Alba— o de Silvestre Pérez, con quien mantiene una importante amistad (como lo prueba Moratín en su correspondencia); de cualquier modo, poco importa, porque lo que sí demuestra es haber comprendido su sentido. Y si el dibujo comentado testimonia el modo en que Francisco de Goya da solución a un proyecto con vocación de ser llevado a cabo, el segundo pensamiento que conocemos de él —la *Gran Pirámide*, perteneciente a la colección del marqués de Casa

Torres— plantea problemas de naturaleza distinta que posibilitan una reflexión sobre aspectos poco estudiados del pintor.

La *Gran Pirámide* representa un tema alejado del dibujo anterior, aunque aparentemente mantenga el símbolo de la pirámide: una colosal construcción de la que no podemos establecer con certeza su altura —aproximadamente, por comparación con las edificaciones situadas a su derecha e izquierda, de poco más de setenta metros—, de forma piramidal y con base cuadrada, se concibe en plena naturaleza, aunque próxima a la ciudad. En torno a ella se congregan, como si la imagen representase una fiesta o una conmemoración, paseantes y carruajes, gentes a caballo, que descansan y se divierten. Un enorme arco semicircular, de casi un tercio del ancho de la pirámide, atraviesa a ésta de parte a parte y define una dirección (sin que en su interior aparezcan elementos que puedan distraer la atención) con la función evidente de permitir el tránsito de personas y carruajes a través de la misma. Por otra parte, el pintor enfatiza en el dibujo la construcción en piedra del monumento, de forma que las hiladas que aparecen en su frente favorecen el juego de luces y sombras existentes. Por último, una alameda de árboles situados cerca de la «Gran Pirámide» surca de lado a lado la imagen, enfatizando una dirección de entre las posibles circulaciones, y marca un eje de acceso a la misma desde lo que se supone es el núcleo urbano.

Si el anterior dibujo testimoniaba la intención de reflejar la realidad, ahora la pirámide representa el sueño de un orden distinto: más próxima a los dibujos de Boullée que a los ejercicios arquitectónicos de Arnal, Goya entiende su existencia como alternativa a la arquitectura real y, en este sentido, tanto la pequeña puerta de acceso a la ciudad que aparece flanqueada por dos torres —y que se encuentra a la izquierda del dibujo— como la construcción circular que surge a la derecha —¿quizá un pósito o

una plaza de toros?— sirven de contrapunto a la fantasía del diseño. Ajeno a cualquier problema constructivo e indiferente al entorno, la pirámide no es ya el templo funerario del dibujo anterior —han desaparecido los grupos de dolientes y en su lugar surge la romería o la fiesta—, sino que se concibe como edificación capaz de congregarse en su alrededor a una población, sirviendo así de ocasional ágora.

Poco importa entonces el uso de la pirámide, puesto que Goya enfatiza sobre cualquier posible función el sentido urbano: de este modo el nuevo templo sacralizado no es tanto el monumento arquitectónico como el espacio existente en su entorno. De forma intencional el pintor marca las características de esta arquitectura y para ello adopta elementos pertenecientes a un lenguaje distinto, más próximo en su razonar teórico a los supuestos sensorialistas de Condillac que al clasicismo defendido por la Academia, al tiempo que repara en cómo el canon de proporciones aceptado por los arquitectos de su tiempo se ha convertido en una referencia formal —sin contenido— susceptible de ser puesto en cuestión del mismo modo que otra generación clasicista se enfrentó al uso injustificado del lenguaje rococó. De este modo, contrapone las dimensiones de la pirámide a la escala con que se pudieron haber construido la puerta de ciudad o el edificio circular ya citado.

Entiende entonces el *Sueño de la Razón* basándose en tres puntos: ordena un espacio colectivo al margen del espacio urbano existente —o imaginado— en el momento; opta por componer con elementos pertenecientes al saber intemporal de los hombres y, por último, entiende que aceptar la propuesta megalománica no significa cambiar caprichosamente una escala por otra, sino que representa el deseo de concebir una realidad alternativa.

¿Cómo llegaron estas imágenes y, sobre todo, estas ideas hasta Goya? Si en el caso anterior la respuesta era relativamente sen-

cilla, pudiéndose nombrar a un reducido número de arquitectos como inductores de aquel pensamiento, contestar ahora al interrogante se hace más difícil. En primer lugar, me atrevería a plantear, para entender debidamente el alcance —y las influencias— del dibujo, que es necesario dejar de lado cualquier cita a los medios arquitectónicos españoles: nunca, en efecto, en el Archivo de Planos de la Academia de San Fernando encontraremos un dibujo que encierre los problemas existentes en la gran pirámide, y tampoco he visto en ningún otro archivo o biblioteca española un ejercicio que asemeje al que comentamos. Existen, sí, imágenes arquitectónicas en las cuales se introduce la megalomanía, donde el historicismo y la referencia a la Antigüedad cobran especial importancia o donde la componente urbana es puesta en cuestión. Pero en el dibujo de Goya hay, insisto, más que eso: en él aparece un tema común a la arquitectura europea de estos años y es la utilización de la gran pirámide como elemento perteneciente a un nuevo lenguaje. De ser entendida como testimonio de ruinas —como reflejo de una arquitectura del pasado—, ahora aparece como opción frente al lenguaje clásico. Sin duda Goya conoce la utilización de la pirámide como testimonio de la arquitectura imperecedera —presente en la historia del hombre desde Egipto a Piranesi, pasando por Fischer von Erlach, Bernini o las referencias manieristas— que sus contemporáneos aceptan y, lo que en mi opinión es más importante, conoce igualmente el tipo de intervenciones que algunos proponen en estos edificios, bien al proyectar en su misma fachada templos dóricos, bien al concebir enormes arcos que posibilitan el paso de un lado a otro a través del monumento.

Estudiado el tema del arco por Joanes Lanngner en su artículo «La vue par dessous le pont; foctions d'un motif piranésien dans l'art français de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle», en él analizaba la influencia

que ejerce el *Ponte Magnifico* —grabado en 1743— sobre los arquitectos del momento, viendo cómo el gran arco de acceso se convertía en elemento característico. Es evidente que, continuando el razonar de Lanngner, podríamos igualmente situar el dibujo de Goya dentro de estas influencias, y la referencia a Juan de Villanueva —profundo conocedor de la obra de Piranesi, como estudié en un trabajo sobre el Museo del Prado— podría aparecer como lógica, a no ser que otros —como Pérez o Arnal, individuos cultos y con una formación francesa o italiana— le comunicasen este saber. Existe otra posibilidad, ignorada hasta el momento, consistente en analizar las influencias que tuvo la arquitectura francesa entre los ilustrados españoles que viajaban a París y los comentarios que éstos, a su vez, formularon sobre lo allí visto. En este sentido Delfín Rodríguez ha estudiado recientemente las opiniones de Moratín sobre Ledoux y la arquitectura parisina de estos años, destacando en especial el rechazo del español frente al lenguaje utilizado en las Barrières. Pudiera ser que Moratín comentara con Goya —amigos íntimos, sabemos— que, a diferencia de las Barrières, existía, en aquella ciudad, otro edificio —el acceso al hotel de Madame Thelusson— del mismo arquitecto, del que Madame d'Oberkirch señala en su momento que «...atraía tal mechudumbre que se necesitaban billetes para acceder al mismo». Este, de enormes proporciones, organizaba la residencia del «suizo» en la parte basamental y situaba en la parte superior un depósito de agua, cuya función era facilitar la misma para el jardín. La función de aquel arco enorme era entonces facilitar el paso hacia el palacete, a través de un jardín. Sin duda alguna Goya conoce esta obra, del mismo modo que sabe las propuestas piranesianas, y es entonces cuando decide adoptar el arco en la pirámide.

Hasta aquí el análisis va en la dirección de explicar —quizá filológicamente— las

referencias existentes en el dibujo: pero es evidente que de manera paralela podemos plantear una reflexión sobre el sentido que tiene adoptar elementos, un nuevo lenguaje, abandonando las referencias clásicas. De algún modo, Goya conoce, como otros ilustrados, que enfrentarse a la arquitectura del pasado significa enfrentarse a la naturaleza; por ello, renuncia voluntariamente a la arquitectura escrita —proyectada— y voluntariamente opta por retomar el hielo de la historia. Considera que el orden clásico es una propuesta abstracta y frente a su lógica

—frente a la lógica canónica— ofrece un ejemplo de arquitectura antigua, intentando demostrar su posible sentido contemporáneo. Como el etnógrafo de Derrida, Goya se contenta en un principio con ver, y su presencia muda sirve de testimonio. Consciente de que otros —luego— se prestarán al juego del nuevo lenguaje, y de que su papel no es concebir manifiestos, con su dibujo demuestra haber visto el viejo saber y su importancia radica entonces en anunciar la presencia del maestro que, en su momento, lo pueda alterar.

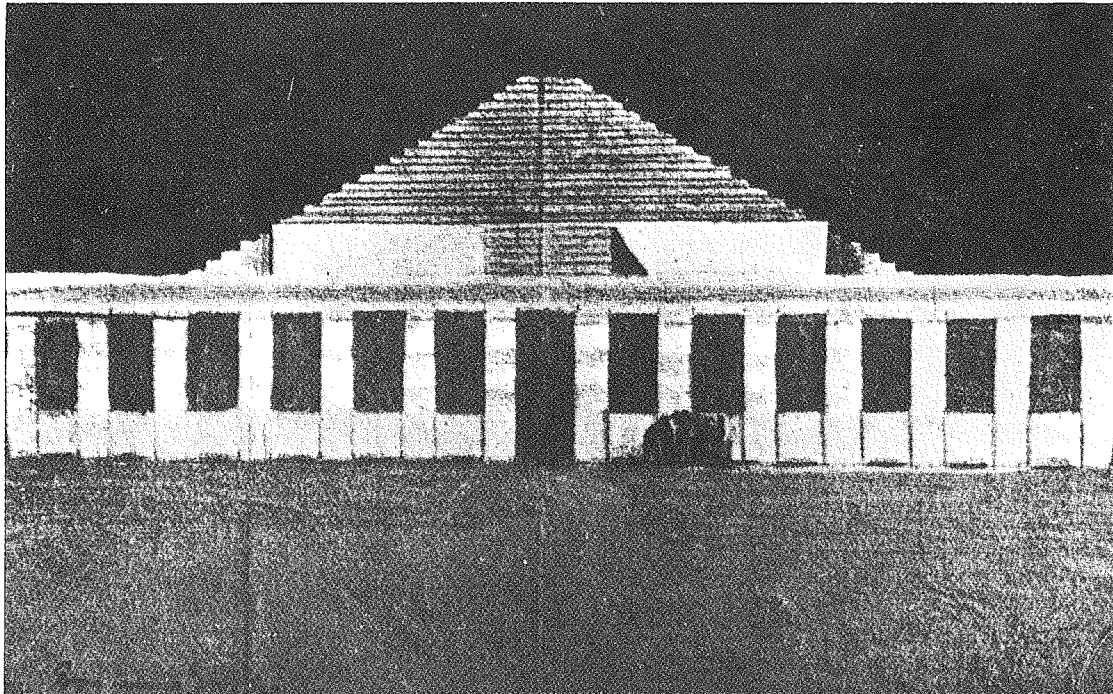
FRANCISCO DE GOYA

*Mausoleo para las  
Víctimas del 2 de mayo.*  
62. Alzado.

*La Gran Pirámide.*  
63. Vista general.

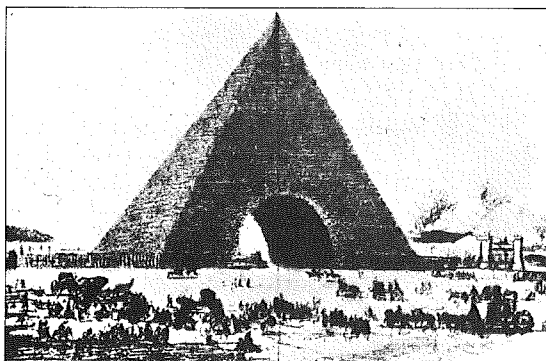
ANONIMO

Proyecto de Cenotafio a  
las Víctimas del Dos de  
Mayo. 1820.  
64. Alzado.

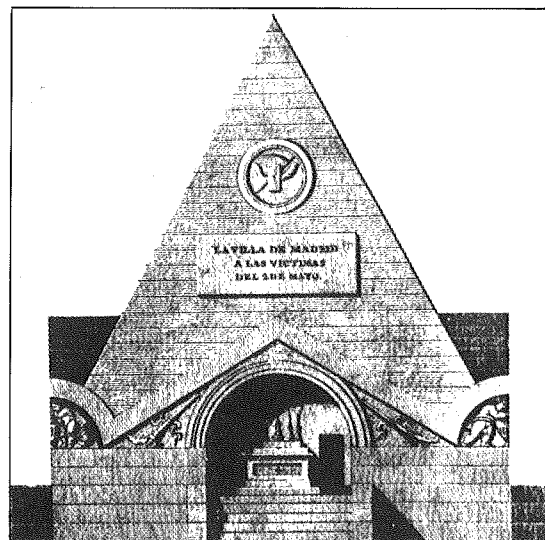


62

81



63



64